







# Metaficción:

## Cuando el cine atraviesa el espejo

La concepción tradicional del arte realista moderno parte de la base de que la ficción es un espejo del mundo. En ciertas ocasiones, el cine cruza ese espejo y vuelve la mirada sobre sí mismo para reflejar su medio de expresión o su acto de creación. Entonces, se hace cine del cine: películas que muestran un rodaje, la vida de un productor, la escritura de una película... La reciente y nominada *Adaptation. El ladrón de orquídeas* constituye el último botón de muestra: la historia del guionista **Charlie Kaufman** y sus avatares para escribir el guión de la película que estamos viendo. Fenómeno prolífico, ha sido practicado por directores como **Sturges, Fellini, Godard, Wilder, Allen o Burton**. Hablamos de la metaficción.

**ALBERTO GARCÍA**

EN LA METAFICCIÓN la atención de la ficción se dirige hacia la propia forma. El relato abandona su transparencia para convertirse en un artefacto que muestra sus propias huellas de producción: su autoría (*Seis personajes en busca de autor*, la segunda parte de *El Quijote*), sus influencias (*El último gran héroe*, *El ladrón de orquídeas*), sus problemas en la creación artística (*Balas sobre Broadway*, *Cantando bajo la lluvia*). **Patricia Waugh** la define como “un término dado a la escritura ficcional autoconsciente y que sistemáticamente dirige su atención a su estatuto como artefacto para aclarar con ello cuestiones sobre la relación entre ficción y realidad”.



La metaficción consiste, por tanto, en desvelar los mecanismos que crean la ilusión cinematográfica, basada en el orden de los elementos, la coherencia narrativa, la causalidad, la unidad textual... una serie de características que buscan la identificación o *sympatheia* aristotélica por parte del receptor. Ahí es donde ataca la metaficción. Porque las ficciones, desde **Aristóteles**, tradicionalmente se han entendido como espejos de la realidad que reflejaban "lo que podría acaecer, las cosas posibles según lo verosímil o necesario", como en el cine convencional o la literatura tradicional. La metaficción –también denominada reflexividad, ficción autoconsciente o relato narcisista– es un torpedo a la línea de flotación del ilusionismo. ¡Bumm!! El espejo se resquebraja y el espectador se cerciora de que está contemplando una película, una ficción, un invento artístico creado por una mente creativa.

El metacine enseña una ficción que es sujeto y objeto de sí mismo: usa el cine (sujeto) para hablar del cine (objeto). Desde el *Sherlock Jr.* de **Buster Keaton** (1924), hasta la cercana *Adaptation*, la reflexividad cinematográfica ataca habitualmente la ilusión usando las propias

armas realistas: primero adormece al lector con el ilusionismo tradicional para luego despertarlo y sorprenderlo al desvelar los mecanismos sobre los que se ha construido esa ficción y así hacer evidente el hecho de que estamos ante una creación. En cierto modo, se

## Las razones que llevan a los creadores a volverse sobre sí mismos suelen oscilar entre el agotamiento del arte y la denuncia ideológica

podría afirmar que la metaficción vampiriza la ilusión: exprime todas sus posibilidades, va cogiendo fuerza gracias a ella. Construye una ilusión artística de realidad para, a renglón seguido, destruirla revelando así su condición de artificio, de pura convención de verosimilitud.

"Mediante la reflexividad se pretende desmitificar el cine –y, por extensión, cualquier arte– ya que nos hace conscientes de los medios,

## FICCIONES

### Cuando dos mundos abren sus fronteras...

La idea de dos mundos que se entrecruzan, uno real y el otro ficticio, en el que los protagonistas traspasan el espejo que los separa, es otro de los filones reflexivos que ha explotado el cine más contemporáneo. Así consigue mostrar las reglas y mecanismos de un universo en contraposición con los que rigen en otro. Ese otro cosmos puede ser virtual, como en *Brazil* y *Doce*

*monos* (ambas de **Terry Gilliam**), *Tron* o las recientes *Existenz* y *Matrix*; o puede tratarse de un universo soñado o imaginado: *Alicia en el país de las maravillas*, *Blow-up* (filme de **Antonio** **Cortázar**), *Abre los ojos*, *El club de la lucha*, etcétera.

Otra opción recurrida es la de presentar un universo producto de una ficción artística que puede ser televi-

siva (*El show de Truman*, *Pleasantville*), teatral (*Vania en la calle 42*, ¡Qué ruina de función!, *En lo más crudo del crudo invierno* o el *Looking for Richard* dirigido por **Al Pacino**), literaria (*La princesa prometida*, *La historia interminable*, *Las Horas*) o, por supuesto, cinematográfica (*La rosa púrpura de El Cairo*, *Sillas de montar calientes* o *El último gran héroe*). Dos patrias artísticas con facilidad de tránsito que, al final, siempre acaban dejando aventuras y cicatrices a quienes las traspasan. ■





Con la entrada de Cecilia en la pantalla, los personajes de *La rosa púrpura de El Cairo* cambian la monotonía del guión.

los códigos que utiliza y el trabajo de sus significantes”, señala **Robert Stam**. Fondo y forma, objeto y referente, realidad y ficción se confunden deliberadamente, como ocurría en los cuadros del pintor belga **René Magritte** o como sintetizó **Cortázar** en su breve cuento “Continuidad de los parques” (este famoso relato presenta la aporía de un lector que, como descubrimos en la última línea, está leyendo lo que será su propio asesinato...). Los límites se difuminan, las demarcaciones entre texto y contexto, historia e interpretación, escritura y lectura se vuelven borrosas o se revierten, como sucede con el guión de **Charlie Kaufman** en *El ladrón de orquídeas*: vemos cómo reflexiona y varía el guión de la película que estamos contemplando. Se “traspasa” el límite de las dos dimensiones —la pantalla, la hoja del libro o el lienzo— porque trae al interior del texto realidades externas a la propia obra.

#### LÚDICA O DIDÁCTICA

Las razones que llevan a los creadores a volverse sobre sí mismos o sobre su medio de expresión suelen oscilar entre el agotamiento del arte y la denuncia ideológica. En el primer caso, hay quienes optan por explorar nuevos caminos expresivos por medio del homenaje intertextual o la contemplación de los propios instrumentos artísticos (*El último gran héroe, Bar-*

*ton Fink*). En el otro extremo, un cine metaficcional de batalla, combativo ideológicamente, que busca romper el espejo de unas ficciones ilusionistas a las que considera cómplices de la ideología burguesa. Muy influidos por **Althusser**, **Brecht** y la teoría filmica de izquierda, cineastas como **Jean-Luc Godard**, el primer **Buñuel** o **Pedro de Andrade** han practicado en algunas cintas la reflexividad como una obligación política. Desenmascarar la ilusión de la ficción con una finalidad didáctica: despertar la inteligencia crítica del receptor; evitar la “narcotización burguesa” del arte.

Los ejemplos metaficcionales que llegan a nuestras pantallas suelen contar con un componente más lúdico. Nos enseñan el modo de funcionar de las ficciones y cuentan con una mirada ingeniosa (a veces gamberra), que combina transgresión y comicidad. Parodias metaficcionales como las *Sillas de montar calientes* de **Mel Brooks** o *Un final made in Hollywood* de **Woody Allen** pueden entenderse como paradigmas de esta intencionalidad lúdica posmoderna que vuelve su mirada sobre el propio arte. Por supuesto que existe la tragedia en esta reflexividad menos comprometida políticamente: *El crepúsculo de los dioses* o *Cautivos del mal* levantan acta de un metacine que dibuja las partes más oscuras del alma humana (una estrella en decadencia, un productor sin escrúpulos).



Como es lógico, el cine dentro del cine puede contar con un alto componente intertextual. Hacer ficción de la ficción implica subirse a los hombros de obras anteriores y fabular sobre ellas. De este modo, otras ficciones se convierten en materia prima de la creación artística. Se hace cine del cine. Y se deja patente las influencias, dudas o anécdotas en la producción de algún clásico. *La sombra del vampiro*, por ejemplo, explora la posibilidad (aceptada como rumor) de que **Murnau** contratara a un verdadero chupasangre para rodar el clásico expresionista *Nosferatu*. La obsesión de **John Huston** por cazar un elefante durante la filmación de *La reina de África* queda expuesta por **Clint Eastwood** en *Cazador blanco, corazón negro*. Y *RKO 281* recrea los problemas de rodaje de *Ciudadano Kane* y los enfrentamientos entre el joven **Orson Welles** y el magnate **W.R. Hearst**.

Esta petición de préstamo de obras anteriores también puede consistir en insertar tramas de otros textos audiovisuales en nuevos filmes o en incluir personajes conocidos en relatos actuales. De este modo, **Humphrey Bogart**-Rick Blaine se puede convertir en el (anti)alter-ego de **Woody Allen** en *Sueños de un seductor*; el **Orson Welles**-Harry Lime de *El tercer hombre* se mezcla en los sueños de *Criaturas celestiales*; o el juego de espejos y disparos de *La dama de Shangai* adquiere una nueva lectura en

*Misterioso asesinato en Manhattan* o en *La seducción del caos*. En ocasiones, estas referencias intertextuales pueden llegar a la parodia desternillante como la de **Schwarzenegger** indagando en un videoclub sobre un *Terminator II* interpretado por... ¡**Sylvester Stallone**! O La muerte de *El séptimo sello* renunciando a llevarse al hérculeo protagonista porque con su guadaña "no hace ficción".

#### MECANISMOS REFLEXIVOS

La reflexividad filmica suele contar con diversos mecanismos para atravesar la cuarta pared, romper el espejo de la pantalla. En primer lugar, la autoconsciencia. Personajes que se saben simples roles de un mundo posible (el Truman Burbank de *El Show de Truman* o el Tom Baxter de *La Rosa púrpura de El Cairo*) o historias que muestran su propio proceso de producción en películas nada convencionales y de público selecto como *El hombre de la cámara* (**Vertov**), *La seducción del caos* o *Tren de sombras* (de **Martín Patino** y **José Luis Guerín**, dos de los pocos cineastas españoles que han indagado en este mundo marginal de espejos y representaciones).

La reflexividad en el cine puede usar otros mecanismos como las apelaciones directas al espectador de la sala (como ocurre en algunos momentos de *El club de la lucha* o *Pierrot el Loco*), un narrador no disimulado que explicita la to-



"Arné" en plena autoparodia, tras encontrarse consigo mismo en *El último gran héroe*.



ma de decisiones sobre cómo debe avanzar la trama (los golpes de inspiración de **Charlie Kaufman** en *Adaptation*) o personajes que se interpretan (*El juego de Hollywood*, *Fedora* o *Jay y Bob el silencioso contraatacan* constituyen una apoteosis de estrellas haciendo de sí mismos).

De igual forma, entre los dispositivos metaficticios podemos encontrarnos con personajes que se rebelan ante su creador: el pato Donald evitando ser borrado por la goma del dibujante en un célebre corto de **Walt Disney** (**Unamuno** vertió sus dudas existenciales mediante un personaje que se sublevaba ante el azaroso destino que su autor, Don Miguel, le imponía en *Niebla*). También hay tráfico entre mundos: autores que entran en el relato (al más puro estilo del **Velázquez** de *Las Meninas* o de **Buster Keaton** en *Sherlock Jr.*) y personajes que saltan a la "vida real": el Tom Baxter de *La rosa púrpura de El Cairo* busca un amor imposible en la dura época de la Depresión estadounidense mientras que el Slater de *El último gran héroe* se da cuenta de que los golpes duelen, las balas se terminan y los coches se desmontan al chocar en el mundo real.

#### TRABAJO EN CONSTRUCCIÓN

Al final, esta forma de construir arte que tiene la metafiction, al dejar al descubierto sus propias estructuras y mecanismos, provoca una impresión de "obra en construcción". No da la sensación de creación cerrada, sino de estar haciéndose en el mismo momento en el que se contempla o se lee: vemos el propio montaje de la película en *Tren de sombras* o *El hombre de la cámara*, los ensayos de una película que se llamará *Cantando bajo la lluvia*, qué tipos de planos prefiere usar el director de una película en *La noche americana*, etcétera.

La noción de "obra abierta", propugnada por **Umberto Eco**, llega así a su máxima expresión: es un texto indeterminado que pide la participación del receptor incluso en su elaboración —un ejemplo paradigmático es la *Raíña* del argentino **Cortázar**, donde el lector tiene que interactuar con el texto de tal manera que cada uno la lee de una forma propia, creando una novela distinta según las elecciones que adopte durante la lectura—. De este

modo, muchos de los productos reflexivos pretenden hacer visible el modo de funcionar del relato, aportar unas "instrucciones de uso" para que el lector sea consciente del modo de crear y recibir esa obra.

A veces podemos, incluso, asistir a los cambios en la dirección de la "obra en construcción", si se da un estilo autocorregido en el propio texto (mediante el metalenguaje o el metacomentario). La tierra más fértil para estos trabajos en construcción la ofrece el teatro de **Pirandello**. Seis personajes que buscan un autor que les escriba e irrumpen en la escena de una obra no preparada; personas que protestan a los actores ante la representación de su propio drama en *Cada cual a su manera*; o, el caso más extremo de estilo autocorregido, de un público y unos intérpretes

### La metafiction, al dejar al descubierto sus propias estructuras y mecanismos, provoca una impresión de "obra en construcción"

que continuamente recriminan y protestan al director el rumbo que está tomando la representación de su obra de teatro en *Esta noche se improvisa*.

#### MOSTRAR TODO EL PROCESO

En su intento por mostrar los entresijos del mundo del celuloide, el metacine ha pretendido mostrar diferentes fases del proceso de una película: desde la búsqueda de dinero (frustrada labor en *Ed Wood*) hasta el montaje final o la proyección de la película (en *El juego de Hollywood* contemplamos cómo se impone un final comercialoide y con estrella; en *El último gran héroe* vemos al **Schwarzenegger** real discutiendo con su personaje de ficción en la premiere en Los Ángeles de *Jack Slater IV*).

El guión o la escritura de la obra. La muestra metaficticia más reciente, *Adaptation. El ladrón de orquídeas*, se centra en los problemas ar-



tísticos de un guionista actual, **Charlie Kaufman**. La crisis creativa y la labor de escritura ha sido una veta que la metaficción ha mostrado con frecuencia: los **Cohen** otorgaron su toque a *Barton Fink*, **Billy Wilder** traspasó el cine negro al ámbito hollywoodiense con una ironía que partía de la voz en off de un guionista (*El crepúsculo de los dioses*), un gángster duro y cruel acude en ayuda de un dramaturgo mediocre en *Balas sobre Broadway*...

El productor no sale bien parado. El cine los refleja tiránicos y odiosos (*Cautivos del mal*), trepas y sin escrúpulos (*El juego de Hollywood*), relacionados con la mafia (*Cómo conquistar Hollywood*), siempre tacaños y, en una rara excepción, con inquietudes de conocer el alma humana para retratarla mejor en sus películas (*Los viajes de Sullivan*). Los directores apuntan un abanico más profundo: pueden ser caspo-

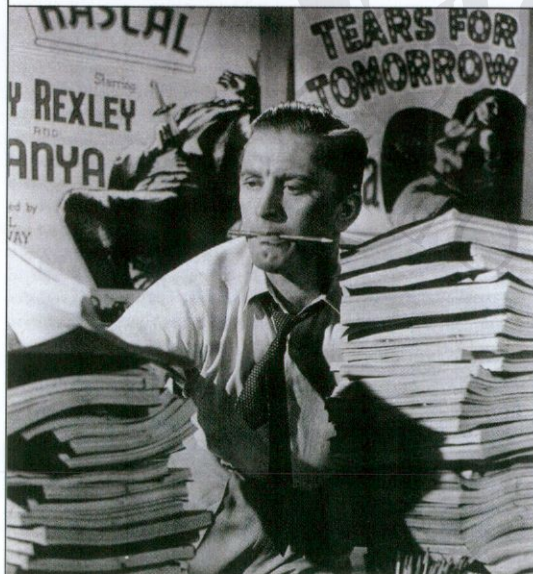
sos y estandartes de la serie B (*Ed Wood*), genios que entran en crisis existencial (*Ocho y medio de Fellini*), avariciosos (*La niña de tus ojos*), solitarios y homosexuales (*Dioses y monstruos*), decadentes y patéticos (*Bowfinger*, *Un final made in Hollywood*), megalómanos (*Cecil B. Demented*, *Obra maestra*), obsesionados (*Cazador blanco, corazón negro*), geniales (*RKO 281*, *Chaplin*) o amantes del cine clásico lidiando con una troupe repleta de líos amorosos (*La noche americana*).

En este aspecto, resulta curioso comprobar la cantidad de directores que han aceptado actuar de sí mismos: **Fritz Lang** dirige una nueva versión de *La Odisea* en *El desprecio* (**Jean Luc Godard**), **Cecil B. De Mille** rueda la última escena de *Norma Desmond* en *Sunset Boulevard*, **Gus Van Sant** y **Wes Craven** entran en el juego paródico de *Jay y Bob el silencioso contratacan*, **Rob Reiner** presenta el "documental musical" en *Spinal Tap*, **Orson Welles** confiesa su amor por la magia en *F de fraude*...

Un aspecto esencial en la producción de cine como las estrellas (y sus caprichos) también han pasado por la pantalla: además de la triste e histriónica **Norma Desmond** fuera de su tiempo, la incapacidad de adaptarse al sonoro también fue tratado por **Stanley Donen** en *Cantando bajo la lluvia*. Podemos encontrar también un vitriólico duelo de egos en la sarcástica *Eva al desnudo*, actores adictos a casi todo en *Hurlyburly*, envidias amorosas en *La pareja del año* o el camino para alcanzar el estrellato y el Oscar en *Ha nacido una estrella*. Todo un panorama de actores que, tras las máscaras y la fanfarria glamourosa, esconden vidas con sus alegrías, sus decepciones y sus miedos. Como todas.

Esos mismos temores de un intérprete camaleónico y complejo fueron explorados en *Cómo ser John Malkovich*, un gran éxito del guión de **Charlie Kaufman** y germen de *Adaptation*. En aquella historia se volvió a demostrar que la metaficción juega su partido en terreno fronterizo, inestable, un cenagal que participa de realidad y ficción a tiempo parcial. El cine inunda nuestra existencia y lo real navega por las aguas de la fantasía. ¿Verdad o mentira? ¿Ficción o realidad? Los límites quedan borrosos, los relatos bajo sospecha, los mundos posibles difuminados. Y, aún así, el

**Resulta curioso comprobar la cantidad de directores que han aceptado actuar de sí mismos: Lang, De Mille, Reiner o Welles**



*El implacable productor de Cautivos del mal (de Minelli).*



## EN BUSCA DE AUTOR

## La metaficción en las artes: novela, teatro y pintura

### ¿Puede Don Quijote ser lector de *El Quijote*?

En un episodio de *Las mil y una noches*, Sherezade le narra al sultán una historia en la que una princesa le cuenta cada noche un relato al sultán para que no la mate...; Hamlet contempla las intrigas palaciegas representadas ante un rey que acaba de matar a su hermano en la obra *El asesinato de Gonzago*; en la segunda parte de sus andanzas, Don Quijote se refiere al eco popular de la primera parte de sus aventuras y le espeta a Sancho: "Y por ventura, ¿promete el autor segunda parte?", precisamente la que tiene el lector entre sus manos.

**Cervantes**, precursor de la novela moderna, fue el primero en desvelar de forma nítida el artificio y dejar patente el papel del autor y del receptor en la creación de la obra. Como él, a lo largo de la historia de las artes, muchos pintores y escritores inmortales han tenido sus escauceos con la metaficción. **Van Eyck** aparece reflejado en *El matrimonio Arnolfini* y **Velázquez** se pinta a sí mis-



mo en pleno proceso creativo en *Las Meninas*; **Magritte** gustaba de confundir imagen y realidad y el holandés **E.M. Escher** se afanó en presentar imposibles paradojas ópticas que mezclaban fondo y forma, como se ve en la imagen.

En las letras metaficticias, se impone la gigantesca figura de **Luigi Pirandello**. Su trilogía metateatral de principio de siglo (*Seis personajes en busca de autor*, *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa*) revolucionó el teatro del siglo XX al atravesar la cuarta pared, la que separa el escenario del anfiteatro. Desde entonces, los actores podían aparecer de entre el público, los decorados quedaban a medio hacer, la repre-

sentación comenzaba en los pasillos, incluso en las taquillas... De su ingenio lúdico y subversivo bebió **Bertolt Brecht** para su teatro épico: un intento didáctico por despertar la inteligencia del espectador y propiciar una crítica contra la narcotización del "ilusionismo burgués" mediante el distanciamiento, el contrapunto, la descontextualización o la fragmentación narrativa.

La seducción de la ficción autoconsciente ha atraído a escritores como **Nabokov** (*Lolita*), **Fowles** (*La mujer del teniente francés*), **Pynchon** (*La gravedad del arco iris*), **Coover** (*El hurgón mágico*), **Calvino** (*Si una noche de invierno un viajero*), **Stoppard** (*Rosencrantz y Guildenstern han muerto*), **Shaffer** (*Amadeus*), **Cortázar** (*Rayuela*), numerosos cuentos de **Borges** y **Monterroso**, **Merino** (*La novela de Andrés Choz*), **Atxaga** (*Obabakoak*), **Vila-Matas** (*Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*), **Cercas** (*Soldados de Salamina*)... Todos ellos han buscado, desde la segunda mitad del siglo veinte, nuevas formas de expresión que juegan con la propia consciencia de la obra o fabrican literatura sobre literatura. ■

metacine gana encuentros de alto calado. El último gol se lo metió a la Academia de Hollywood: **Charlie** y **Donald Kaufman**, personajes protagonistas y firmantes del guión autobiográfico de *El ladrón de orquídeas*, fue-

ron nominados en la última edición de los Oscar. El cine invadía la vida y se imponía a lo real. Por primera vez en la historia, un personaje de ficción optaba a la estatuilla porque... **Charlie Kaufman** es hijo único. ■